Journal Of the Iraqia University (75-9) June (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

ملامح الذكورية في النص المسرحي النسوي العراقي المعاصر

ابرار عدنان علي [١]

ا. د. رياض موسى سكران [٢]

الملخص:

اعتمت هذه الدراسة الاكاديمية الحالية حول موضوعا ذا أهمية (اجتماعية وثقافية واكاديمية) يتمحور حول خطاب المرآة في الفترة المعاصرة ، فيتمثل بموضوع الملامح الذكورية في بنية النص المسرحي النسوي ومدى اثر هذه الملامح على شكل الثقافة للخطاب المسرحي العراقي النسوي ، اذ نمت هذه الملامح الفكرية والدينية والاجتماعية بجذورنا تأسيسية لمفهوم الذكورية من قبل الحضارات الانسانية قديما ، فتحددت تلك القراءات الفكرية بأن تضع اسسا وملامح لمنظومة قيم التي تنامت وترعرعت داخل الكيان الاجتماعية لجملة من تلك الحضارات الانسانية بأن تصقل هذه الصفات (الذكورية) كقاعدة شكلت اسس الاختلاف بين الذكر والانثى، فالمسرح هو احد النتاجات الفكرية والجمالية التي تأثرت بذلك الاختلاف بين بنيتي المجتمع الذكر والانثى، فلم يكن النص المسرحي العراقي في فترة الاولى من ظهوره الى الفترة المعاصرة، بعيدا عن تأثرات القيم الاجتماعية والحضارية عبر التاريخ ، يرتبط موضوع الملامح الذكورية في النص المسرحي النسوي ، فهذه الدراسة سلطت الضوء على (الملامح الذكورية في النص المسرحي النسوي العراقي) وهذا كان عنواناً لهذه الدراسة ، احتوى هذا البحث اربعة فصول، الفصل الاول : قد ضم مشكلة البحث وكذلك أهمية البحث وهدف البحث, واما الحدود الدراسة (٢٠٠٠– ٢٠١٠) ، لمدينة بغداد ، لنصوص الفنانة العراقية (عواطف نعيم) ، واما الفصل الثاني الذي أحتوى على مبحثين: الاول (مفهوم الذكورية وملامحها الفكرية والثقافية تاريخيا ، وكذلك جاء المبحث الثاني :(ملامح الهيمنة الذكورية في النص المسرحي العالمي) ، انتهى هذا البحث بجملة من المؤشرات. اما الفصل الثالث الذي احتوى على اجراءات الدراسة على مجتمع البحث لعشر سنوات التي امتدت (٢٠٠٠–٢٠١٠) لنصوص الفنانة (عواطف نعيم) ، وجاء الفصل الرابع على جملة من النتائج ومن اهمها، وكذلك بعض التوصيات والمقترحات وكذلك قائمة المصادر والمراجع ، وملخص باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية: ملامح, الذكورية, النسوية, المسرح, النص.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

١. مشكلة البحث والحاجة إليه:

لذا تركبت ملامح الذكورية في النص المسرحي بصورة عامة وواسعة ، فنجد بأن ظهوره النص المسرحي عند بلاد الإغريق متمثل ببعض السمات والملامح الذكورية, إذ لم يكن للأنثى دور فيه بشكل بارز , فكانت الصفات الذكورية هي القائمة على فعل الممارسة المسرحية بدءاً من كتابة النص , ومروراً بتهيئة مستلزمات التمثيل , وانتهاءً بالتمثيل المسرحي نفسه، على الرغم من أن المسرح الإغريقي كان حافلاً بالشخصيات الأنثوية ، وهناك مسرحيات عديدة سميت من ناحية العنوان بأسماء شخصياتها الرئيسة, والتي تحمل في داخلها سمات ذكورية لتلك الشخصيات الانثوية مثل: (الكترا) و(أنتجونا) و(ميديا) ...الخ, إلا أن موضوع الملامح الذكورية كانت هي المحور الأساس في تقديم هذه الشخصيات على خشبة المسرح , إذ لم يكن مألوفاً ظهور الأنثى على خشبة المسرح ممثلة ,الا في المسرح الروماني وما بعده، الأمر الذي جعلها تعاني من اضطهاد الفكري و الاجتماعي والديني والفسيولوجي في الفعل الدرامي للنص المسرحي ، واستمر الحال على ما هو عليه خلال العصر الروماني الذي بدأ يشهد ظهور الأنثى على خشبة المسرح بصورة غير لائقة ,وتمثل هذه صورة من ملامح الفكر الذكورية على العمل المسرحي عندهم، الأمر الذي جعل الجمهور لم يكن ينظر لها إلا كونها تلبي حاجاته الغريزية، اما في زمن الكنيسة التي أصبحت الراعية الأولى للشؤون الدينية والدنيوية ، كان لها ردة فعل عنيفة اتجاه المسرح ومنعت ظهوره , وفي تلك العصور ربطوا بين دخول الأنثى إلى المسرح وفعل الفواحش وعدوها فعلا واحداً، وقد عملت هذه النظرة التحريمية المتشددة إلى تأخير ظهور الانثى كشخصية خالية ومتحررة من سيطرة شكل الهيمنة الذكورية حتى وان كانت هيمنة رمزية في النص مسرحي , إذ لم تعتل الانثى مكانتها في المسرح بشكل بسيط إلا في أوقات متأخرة , خاصة مع عصر النهضة في مسرحيات (راسين)

و(كورني) , و أن الانثى كانت ممنوعة من التعبير عن ذاتها الانساني في عصر الملكة إليزابيث إلا إنها استمرت في نضالها ، فكان دخولها بشكل لائق إلى المسرح مع مستهل حركة التحرر ومع التظاهرات التي اجتاحت أوربا, أي في منتصف القرن التاسع عشر ,وبعدها ظهر (هنريك ابسن) وآخرون وبدأوا بتقديم أعمال تطرح القضايا الاجتماعية والعائلية وقدموا من خلالها صوراً جديدة للأنثى , وقد وجدت صدى في موجات حركات التحرر الأنثوي في الشرق أو في الغرب مما دعم ظهورها في النص المسرحي، لكنها تبقى تعاني من نزعة الهيمنة الذكورية على كل قدرتها التحررية من سيطرة الذكر الذي يمثل السيد الاعلى في المجتمعات ، ولم يختلف شأن الانثى في بلادنا ، فقد عانت هي الأخرى من المنع والتحريم فيما يتعلق بالممارسة المسرحية سواء على مستوى التمثيل أو على مستوى حضورها في التركيب الفكري للنص المسرحي ، فالانثى في المسرح العراقي تركبت عليها أشكال الهيمنة الذكورية (الاجتماعية ، الدينية ، السياسية، الابوية) , إذ لم يبرز دور الأنثى الحقيقي في المسرح العراقي حتى مع حركة الانفتاح الثقافي في اواخر القرن التاسع عشر التي جاءت مسايرة لحركة الانفتاح على الخطاب الفكري الذي نادى بحركة تحرير الانثى من كل القيود التي تعاني منها ، مما ورد اعلاه فقدت تبلورت مشكلة البحث الحالي وصاغت الباحثة مشكلة بحثها ضمن التساؤل الاتي: (ما هي الملامح الذكورية في النص المسرحي العراقي؟)

٢. أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث بما يأتي : يدرس هذا البحث احد الموضوعات التي تتعلق بالأدب المسرحي النسوي ومدى تأثير الذكورية وملامحها في النص المسرحي النسوي. ومعرفة الملامح العامة للتأثير الذكورية من خلال الناحية الفنية والفكرية للنص المسرحي النسوي .ويفيد الدارسين والباحثين في مجال الادب والفنون المسرحية من نقاد المسرحين ، ومن المهتمين في مجال النقد النسوي في المجالات الثقافية في تقصي معرفة التأثيرات الذكورية على تشكيل الخطاب النسوي.

٣. هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الآتي: التعرف على ملامح الذكورية و وتمثلاتها الفنية في تشكيل خطابها النسوي في النص المسرحي العراقي .

٤. حدود البحث:

-زمانيا: ١٩٩٠-٢٠٠٠

-مكانيا: بغداد – جمهورية العراق.

-موضوعيا: ملامح الابعاد الذكورية في الخطاب النسوي للكاتبة العراقية عواطف نعيم.

٥. تحديد المصطلحات.

أ.الملامح:

• اللغة : ورد في لسان العرب للعلامة ابن منظور "تقول رأيت لمحة البرق: وفي فلان لمحة من ابيه ثم قالوا فيه ملامح من ابيه أي مشابه وجمعوه على غير لفظه وهو من النوادر ،وقولهم لارايتك لمحا باصرا أي :امراً واضحاً" (ابن منظور، ١٩٧٠، صفحة ٦٣٠).

وقد جاء تعريف الملامح القاموس الجديد لمؤلفه (علي بن هادية)واخرين ان (الملامح) "هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه" (ابن هادية، ١٩٧٩، صفحة ١١٣).

كما جاء في معجم العين للخليل ابن احمد الفراهيدي، في باب الحاء واللام والميم، بان (اللمحة :النظرة) (الفراهيدي، ١٩٨١، صفحة ٢٤٣).

كل ما ورد في التعاريف اللغوية يعطي المعنى العام للملامح بالتعبير الشكل للشيء ، فقد يوصف الملمح بتقارب المشابه لذلك المعنى .

ب.الذكورية:

• اللغة : وقد جاء في معجم ابن منظور لفظة (الذكر) بأنها" والتذكير: خلاف التأْنيث، والذَّكَرُ خلاف الأُنثى، والجمع ذُكُورٌ وذُكُورَةٌ وذِكَارٌ وذِكَارَةٌ وذُكْرانٌ وذِكَرَةٌ. وقال كراع: ليس في الكلام فَعَلٌ يكسر على فُعُول وفُعْلان إِلاَّ الذَّكَرُ. والاسم الذِّكْرَى. الفراء: يكون الذِّكْرَى بمعنى الذِّكْرِ" (منظور، ١٩٩٥، صفحة ٥٨)

• الاصطلاح : وقد جاء تعريف الذكورية في الدراسات الانسانية التي تختص بالدراسات الاجتماعية والاجتماعية النفسية بالتحديد من حيث تقارب هذا المصطلح او تواصله لمصطلح (الهيمنة) فترابطه يكون مكمل لهذا المفهوم فعند القول (الهيمنة الذكورية) فأن هذا المصطلح مركب من مفهومين في علم الاجتماع.

فمفهوم (الذكورية)، او الذكورة (الرجولة) فيرى (مارشال) " أنها مجموعة من الصفات المميزة والملائمة لجنس الذكور" (مارشال، ٢٠٠٠، صفحة ٢٩٤).ويعرف (مارشال جوردون) الذكورية تعريفات مختلفة: " فهي تشكيلة الممارسات الجنسانية تجسد الأصالة المقبولة حاليا للشرعية البطريركية والتي تضمن المركز المهيمن للرجال وتبعية النساء" (مارشال، ٢٠٠٠، صفحة ٢٩٤)كما يعرفها بأنها " مجموعة من الممارسات التي تتبع من خلال , هياكل العلاقات البنيوية في المجتمع و التي قد تتبع مسارات تاريخية مختلفة " (مارشال، ٢٠٠٠، صفحة ٢٩٤).اما (بيير بورديو) فهو يتناول مفهوم (الذكورية) في اطار مفهومي (الهابيتوس) والعنف الرمزي ، فيري أن الهيمنة الذكورية " هي عملية اجتماعية ذات بعد تاريخي , فهي تعلن عن نفسها من خلال الهابيتوس الممارس يوميا بين الرجل و المرأة , متمثلا في التقسيم الجنوسي للعمل , التوزيع الصارم للأنشطة الممنوحة لكل من الرجل و المرأة , فضلا عن التناقض في المنزل بين الرجل و المرأة , فالرجل امام الموقد في حين أن المرأة في حظيرة الماشية , إلي غير ذلك من الممارسات التي تشكل عنفا رمزيا شرعيا بمرور الزمن " (بورديو ، ٢٠٠٩، صفحة ٢٧

• إجرائيا : الملامح الذكورية : هي مجموعة من الممارسات البيولوجية ، و الاجتماعية ، والثقافية، و الاقتصادية التي تمكن الذكر من السيطرة على الانثى ، في اغلب الصفات التي تجعله صاحب التأثير بكل مقررات الحياة الاجتماعية.

ج. النص المسرحي:

١. النص

• اللغة: " النص: رَفْعُكَ الشيء. نَصَّ الحديث ينُصُّهُ نصاً: رَفَعَهُ. وكل ما أَظْهرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رَجُلاً أَنَصَّ للحديث من الزُهريّ أي أَرْفَعَ لَهُ وأسنِدَ . يُقال: نَصَّ الحديث إلى فلان، أي رفَعَهُ، وكذلك نَصصَّتهُ إليه. ونصَّت الظبية جيدها: رَفَعَتْهُ (منظور، ١٩٩٥، صفحة ٥٧٥).

• اصطلاحا: النص في التعريفات اللغوية هو كل ما يعني " نص الشيء، ينصُه نصاً وأظهره" (صليبا، ١٩٧٦، صفحة ١٨٤).والنص هو "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي" (مجدي، ١٩٨٩، صفحة ١٨٤) وقد ورد عند (بول ريكور) أن النص "هو كل خطاب ثَمَّ تثبيته بواسطة الكتابة" (بول، ١٩٨٣، صفحة ٣٧).ويُعرفه (توفيق أبو علي الزيدي) بقوله: "أن النص لا يكون بالضرورة رسالة ثبت باللغة العربية، ولكن يجب أن تكون رسالة تحملُ معنى متكاملاً، فقد تكون الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بنائية" (الزيدي، ١٩٨٨، صفحة ١٩). ويُعرفه (عبد الملك مرتاض) بأنه "الاسم الجديد للعمل الأدبي شعراً أو نثراً" (مرتاض، ١٩٩٠، صفحة ٣٧)ويرى (توماس جروتر) في النص "بأنه سمة ذرائعية للاتصال السيميائي المهتم بالعلاقة بين الإشارة وعواملها المرسل والمتلقي، ويرى أن كل معتقد يتكون عن إشارات محددة ومستقلة بطرائق متنوعة" (جروتر، ١٩٩٧، صفحة)ويُعرفه (س، هولب روبرت) بقوله: "النص وسيلة لأخبارنا شيئاً عن الحقيقة" (هولب، ١٩٩٢، صفحة ٤١)

٢. .النص المسرحي :

• يمكن تعريف النص المسرحي من (جوليا كريستيفا) بانه : "أكثر من مجرد خطاب أو قول ، إنه مَوضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية في كونها ظاهرة غير لغوية" (فضل، ١٩٩٦، صفحة ٢١١).وقد جاء تعريف النص المسرحي عند (حمادة) بانه : "العمل المكتوب والمستهدف تمثيله فوق خشبة المسرح ، ويعد الأساس في كل عمل مسرحي ، ويتضمن عناصر جوهرية ، منها (حكاية) تصاغ في شكل حدثي (فِعْل) لا سردي ، وفي كلام له خصائص معينة ويؤديها ممثلون أمام جمهور" (حمادة ، ١٩٧١، صفحة ٢٤٨).وفي ضوء التعريفات أعلاه ، وتحديداً تعريفي (كريستيفا) و (حمادة) السابقين بشأن مفهوم النص المسرحي ، وجدة الباحثة أنهما يشيران إلى أن النص المسرحي موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية (كريستيفا) ، والآخرَ يشير إلى أنه عمل مكتوب مستهدف تمثيلَه فوق خشبة المسرح (حمادة) فقد حددت الباحثة تعريفاً إجرائيا .

• التعريف الإجرائي : النص المسرحي: هو انعكاس لرؤية المؤلف والواقع الموضوعي والجمالي ، ويُتمثل بطبقات من الكثافة الدلالية عبر مراحلة الصراع والفعل الدرامي الذي تمنحه هويته (النص المسرحي) الخاصة والمتفردة عبر المحتوى الفكري والفلسفي لرؤية العالم.

• فمن خلال ما تقدم من التعريفات الخاصة بـ(الملامح الذكورية بالنص المسرحي) قد جاء تعريف خاص بالدراسة على أنها : هي جملة من التجارب والبنى السلطوية التي يهيمن بها الذكر في الفعل والتجسيد والتخاطب من الناحية (الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية) على الكيان الذاتي للأنثى في النص الابداعي المسرحي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الاول: مفهوم الذكورية وملامحها الفكرية والثقافية عبر الحضارات

لم يكن التمايز بين الجنس البشري الذكر والأنثى وليد الصدفة وليس حديث العهد، بل تركب وفق اسس قديمة قدم الوجود الإنساني ، تم التعرف بذلك من خلال ما جاء من الأساطير التي تشير إلى ان منزلة الأنثى في بعض الحضارات القديمة، ومنها الحضارة السومرية كانت ترى بأن الانثى هي أصل الخليقة وانها رفعت إلى مصاف الإلهة العليا ، كما ان معظم المنقبين عن الآثار وافقوا على فكرة ان المرأة كانت مقدسة ، وان معظم المجتمعات القديمة كانت مجتمعات ابوية يسودها النظام والنسب الأبوي، وقد دعموا نظرياتهم بعدد كبير من الأدلة، حيث نجد همجية العصر الحجري القديم ،أنتجت لنا جملة من " المنحوتات (الغرافيون) لتماثيل صغيرة للنساء والملامح الجنسية ظاهرة فيها بشكل بارز ،ومن المؤكد انها استعملت في بعض المراسيم المتعلقة بالخصاب ... ويرى(زامياتين) قسما من روايات رمزية تقلد عملية التوالد" (عثمان، ١٩٧٥، صفحة ٩) ، هذا يفسر بان الانثى هي مصدر للتوالد وان هذه الفترة يكون المولود متعدد الاباء فيقال كان نظام زاجهم من بعضهم البعض مبني على التصنيف "في اغلب الاحيان فلا يعتبر الاب الطبيعي وحدة ابا وانما جميع الاعمام والاخوال ويعتبرون آباء للولد الذي تنجبة المرأة في مجتمعهم" (عثمان، ١٩٧٥، صفحة ٩)فقد نرى الطروحات الفلسفية لـ (سقراط) واحد من الذين قدموا آراء في تركيب بنية الفرق بين الذكر والانثى وتشكيل صورة من صور الذكورية التي اخذت طروحاته كقياس عند جملة من اتباعه ومستلهميه من شباب الاثني، فقد كان يؤكد ان الانثى هي "مصدر كل شر، وقد كان يحبس زوجته في المنزل ويحتقر عقلها وتفكيرها ،وفي مقابل ذلك يسعى الى لقاء الاناث المثقفات ويوجههن ويرشدهن، كما يقرر ان الانثى مجرد آلة لإنتاج الاطفال وتغذيتهم وخدمه الذكر ،ولا ينبغي للذكر المشاركة في اعمال المنزل لأنه الاقوى ،واعمال المنزل هي للأنثى فقط لأنها الاضعف " (أمام، ١٩٦٦، صفحة ٦٠). هذا ما يفصل لنا بأن موقف الانثى في الحضارة الاغريقية كان موقف يشوبه الرأي الذكوري وان سقراط قد اعطى الميزة الكبرى للذكر.هذا التعبير التميزي للذكر الذي نادى به (افلاطون) يؤكد بأن " شجاعة الرجل في المرأة وشجاعة المرأة في تأدية الاعمال الوضيعة, صمت متواضع وهذا هو شرف المرأة" (محمد، ١٩٨٠، صفحة ٣٥) ، لكن في بعض المواقف اعطى (افلاطون) بعض الحرية الانثى لكن بشكل بسيط ، لكن رؤيته العامة يرى بان الذكر هو المهيمن والمسيطر، ربما يكون نصيرا للأنثى الذي دعا الى مساواتها مع الذكر في حق التعليم وتعلمها فنون الحرب مثل الذكر تماما حيث دعي الى نشأة الانثى تكون مماثله لنشأة الذكر من حيث التربية البدنية والموسيقى ،وتجردهن من كل مشاعر الرقة والضعف والخصائص الأنثوية عموما ،كالشعور بالخجل ،والشعور بالحب تجاه ذكر معين، ومشاعر الأمومة، ومن ثم يذكرها دائما في احاديثه ويصنفها مع العبيد والاطفال والاشرار والمجنونين من الذكور او مع الحيوانات والقطيع، وكذلك يقول ان الانثى تكن في كل شيء ادنى قدره مع الذكر (افلاطون، ١٩٩٤، صفحة ٢٩٩). وهذا التميز خلق لدى المفكرين والكتاب الاغريق بان الانثى هي مصدر للحب والشر والجنون، فلذلك نجد بان الشخصيات الانثوية اخذت صورة منحطة في الارث الفكري لنتاج المسرحي والفن بصورة عامة. وقد اشار (ارسطو) إلى الانثى بأنها لم تزود بأي استعداد عقلي، ولذلك يجب ان تقتصر تربيتها على شؤون البيت والأمومة والحضانة وما إلى ذلك, وقد قال " ان الطبيعة هي التي جعلت الانثى على هذا القدر من الدونية وقد وضعتها في الدرك الاسفل من السلم الاجتماعي ولا دخل للتقاليد والمجتمع الذكوري .... وقد كان (ارسطو) يسمي الذكر بالعضو النشط, بينما يطلق على الانثى بالعضو السلبي او غير الفعال, فهو يرى ان الأنثى عبارة عن ذكر مشوه, وان دونيتها البيولوجية تجعلها اقل في القدرات ويخلص إلى ان السبب في ان الذكر متفوق والأنثى اقل دونية ان الذكور ولدوا لكي يحكموا, والاناث ولدن لكي يقع عليهن الحكم، ولقد لخص (ارسطو) رأيه في مقولة(شجاعة الذكر تظهر في ان له الأمر وشجاعة الانثى في الطاعة)..." (كركر ، ١٩٨٦، صفحة ٢٥)، ان الأمر كان متشابه عند الفلاسفة الثلاث عما هو الحال بالنسبة للهيمنة , فقد كان للذكور حرية الاختلاط وممارسة التدريبات في الرياضة والرقص والموسيقى، ونلاحظ من هذا ان الانثى الاغريقية عاشت مسلوبة الارادة ولا مكانة اجتماعية لها، اذ ظلمها القانون اليوناني في ضوء ازدرائها وهدر كرامتها وخضوعها للذكر لم يكن في مقدور الانثى أن تكون حرة في تصرفاتها في التاريخ البشري، بل ظلت رهينة الآخر وخاضعة لهيمنته، وأصبح عالم الانثى ضيقاً ومحاصراً في كل المجتمعات العربية والغربية، إذ أن هذه الأخيرة تتبنى ثنائية (السلطة والهيمنة) صوب الانثى وتجعلها رهينة العادات والتقاليد، ذلك أن الثقافة السائدة تحصر دور الانثى في إدارة شؤون المنزل ؛ أما الذكر فدوره متعلق بما هو خارج المنزل ومن اختصاصه المجال العام، لأنه مجتمع ذكوري بامتياز يغلب عليه طابع الأنانية والشعور بالعظمة والامتلاك، وقد تم تحديد مكانة كل من الذكر والانثى وحصر دورهما، إذ أن المرأة عليها أن تكون كائنا تابعا لغيره لا تكن قائم بذاتها ؛ وأن تكون أدنى منه أما الرجل فيملك حق الوصاية والسيطرة عليها، وهنا تظهر هيمنة الذكر على الأنثى وسيادته عليها، وذلك من أجل طمس شخصيتها والتقليل من شأنها وأهميتها واستلاب ذاتيتها، وكل أنواع الاضطهاد والتهميش التي ظلت مستمرة جيل بعد جيل "لأن الثقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس الانثى حقها ذاك ، وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب ، وهذا ما يجعل تاريخ الانثى استشهاداً طويلاً" (الغذامي، ٢٠٠٦، صفحة ١٧)بهذا فإن ذاتية الانثى وهويتها تم اختراقها من طرف الآخر، وذلك بفعل عامل الذكورة والسيطرة، وأن الذكر هو الوحيد الذي يملك سلطان القوة، وأما الانثى ماهي إلا كائن مستضعف

يحتاج إلى الإعالة والتبعية له، وهذه الفكرة منذ الأزل، إذ تكرست الغلبة للذكورة على حساب الانوثة ، حيث مثلت هذه الأخيرة صفات الضعف ورموز للاختراق والهيمنة كمفهوم هي ديناميكية تنتج خطاب النفوذ والسلطة، وهي سيرورة مستمرة تمارس السلطة بشكل رمزي، والهيمنة مرادف للتسلط والعقاب والتطويع ومن آلياتها الشمولية والاضطهاد والقهر والعنف، وهذا ما استثمره العنصر الذكوري إذ تبنى الهيمنة كموضوع " ويحتل الذكر الموقع المهيمن داخل الزواج ، لتختزل به ذاتية الأنثى واستعبادها على الأقل ظاهريا إزاء الخارج ، فهذا من أجله ومن أجل كرامته التي تعترف له الاناث قبليا واللواتي يردن رؤيتها معترفا بها كونيا" (بورديو ، ٢٠٠٩، صفحة ٦٤) من خلال ما سبق تحدد لدينا جملة من المفاهيم التي فسرت الاصول الاولى لتكريس مبدأ الذكورية في الفكر البشري منذ العصر الحجري القديم وصولا الى الارث الحضاري لجملة من الحضارات الانسانية التي كانت هي سببا في تنشئة مبدأ الهيمنة عند المجتمعات القديمة، فمن خلال ذلك نحدد البنى التأسيسية لتأصيل هذا المفهوم من خلال ما يلي:

أولا : بنية السلطة الاجتماعية.

تتعمد البنية الذكورية على ترسيخ سلبية الانثى و إلزامها بالتبعية ولإنكارها لذاتيتها، ذلك أن تلك البنية لها نظرة اتجاه الانثى، بأنها تفتقر للجوهر بأن الذكر في نظر المجتمع هو مصدر الرزق والخير والفائدة، وتنسب إليه كل الأعمال المفيدة، أما الانثى تعد عالة على المجتمع منذ ولادتها حتى تتولد في ذهنها فكرة عدم القدرة على تحديد الدور، " وترجع السلطة للذكر في هذا النوع من المجتمعات... ولا تعتبر الانثى مصدر رزق بل موضع استهلاك وعبء، وتعيش هذه المكانة منذ طفولتها بل منذ ولادتها، وتصبح غير قادرة على تحديد دورها إلا بما هو معترف به داخل الجماعة التي تنتمي إليها" (مطاير، ٢٠١٠، صفحة ٢٣) ، بهذا فالمجتمعات هي من تجعل الذكر مركز كل الأشياء، فيحتل الذكر مكانة الأعلى المهيمن ، أما الانثى فتحتل مكانة الأدنى المهمش المهيمن عليه، وهذا ما أشار إليه (بيير بوردي) إذ يعتقد أن الرؤية الذكورية تفرض نفسها ولا تحتاج إلى الإعلان عنها، ذلك لأن المجتمع هو من صادق على تلك الهيمنة الذكورية من خلال تقسيم العمل على الذكر والانثى والنشاطات التي تقدم لكلاهما إذ يقول: " إن قوة النظام الذكوري تترعرع فيه أمراً يستغني عن التبرير، ذلك أن الرؤية مركزية الذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة وأنها ليست بحاجة إلى أن تعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها ، والنظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الذكورية التي يتأسس عليها، إنها التقسيم الجنسي للعمل والتوزيع الصارم للنشاطات الممنوحة لكل من الجنسين" (بورديو ، ٢٠٠٩، صفحة ٢٧).إن العادات والتقاليد هي ثوابت ينبني عليها العقد الاجتماعية، وهي التي تتحكم في حياة المجتمع، أي هي بمثابة مقدسات يجب على الفرد أن يخضع لها ولا يتجاوز نطاقها لأن ذلك يعتبر من الممنوع، وبهذا فإن فلسفة المجتمع وطبيعة العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة تميز بين الاناث والذكور، وذلك بتفضيل الذكور على الإناث خاصة منذ ولادتها، فالرجل ما إن يتوارى في سمعه ستكون الولادة فتاة، يكظم غيضه ويعتبرها بلية ويلجأ إلى دفن المولودة حية خوفا من الفضيحة ومن كل هذا تصبح الانثى لعنة على عائلتها أو قبيلتها ككل هذا ما امتازت به القبائل الجاهلية قبل الاسلام.تعد السلطة التي يمارسها الذكر صوبها (الانثى) نابعة من العرف والعادات والتقاليد، فيعمل على ما هو سائر ومعمول به من قبل أسياد القوم، فتقمع الانثى من قبله ويمارس ضدها أبشع أنواع الظلم والاستبداد في تاريخ البشرية عامة، وأن تكون في مرتبة التابع والمقاد، وهذه المجتمعات هي مجتمعات بطريركية تقدس الذكر وتجعله يحظى بامتيازات جمة ، وتقصي الأنثى وتسعى إلى نكران حقوقها وتتعامل مع ذاتها على أساس بأنها بلا موقع ولا مكانة، وهذا ما جعلها دون كينونة وملكية خاصة للذكر، لأن هذا الأخير محكوم عليه في صورة العقل أو الجوهر ، أما الانثى فهي كائن شاذ خلق للهوان والذل، وهذه الصورة الدونية تغلغلت حتى صارت من البديهيات، ومنه كانت الأنثى ضحية المجتمع البطريركي الذي قنن قيماً و أعرافاً وتقاليداً وجعل الانثى مضطهدة " فالعقلية الذكورية في التاريخ كانت هي العقلية الثقافية المهيمنة على المجتمع، وغابت في المقابل عقلية المرأة المؤثرة، فإننا نجد أيضا فارقاً جوهرياً بين جسدي الرجل والمرأة في التاريخ واللغة، فالجسد الذكر يمثل اللغة والتاريخ" (مناصرة، ٢٠٠٨)بقت الانثى على مر الأجيال طرفا مستهدفا، وظلت تواجه الظلم منذ ولادتها من السلطة قمعية، أي مكانة الانثى قد حددت بضوابط أخلاقية صارمة، تكون فيها تابعة لا قائمة، وأن تلتزم برعاية الأسرة من أمومة ورعاية أطفال، ولا تخرج من نطاق البيت، وهي في اعتبار المجتمع وعرفه وتقاليده مخلوق ضعيف لم تخلق إلا لمتعة الذكر وتخفيف قساوة الحياة عليه، فهو الذي يبتغي امتلاك الانثى والاستحواذ عليها لإثراء ذاته وتنمية قدراته المعيشية ، فالانثى تعطي نفسها، وهو يتعامل مع على أنها جسد يشتهى ومتعة من متع العيش ،وهذه الهيمنة التي تمارسها معظم الطبقات المجتمعية الذكورية، قد خلقت أزمة في نفسية الانثى وفي فكرها وفي سلوكها وواقعها، وأحيانا حتى تشويه ذاتيتها والمساس بهويتها ، وهذا ما جعلها تقع تحت كنفه خاضعة له ولأوامره ولا يجب أن تنتهج سلوك التمرد اتجاهه، لأن ذلك حتما سيؤدي بخناقها وتتجرد من حياتها.

ثانياً : بنية السلطة الدينية.

عانت الانثى منذ الأزل الإجحاف والقهر من طرف المجتمعات الأبوية التي حصرتها في أنها مرادف للشر والشيطنة، وقد تعاملت السلطة الدينية التي كانت داعمة للسلطة الذكورية مع الانثى على أساس أنها رهينة وملكية خاصة للذكر، وهذا ما نص عليه الخطاب الديني الذي هو خطاب سلطوي بوجه عام يحمل في طياته افتراضات قدسية توحي بإيجابية الذكر وسلبية الانثى ويعتبرها متاع من الأمتعة الشيئية، إن سلطة الدين بقدسيتها تعد امتدادا لتلك المسارات القديمة الأسطورية والجاهلية القديمة، أي تبقي على تلك الصورة النمطية السلبية للانثى وتجعلها تتساوى مرتبتها مع الشيطان، وتمنحها سمات الشؤم والقبح والشر خاصة أنها تصنفها بأنها هي من تستحضر الجن وكل طلاسم السحر والشعوذة إذ "تحالفت المرأة الأولى مع الشيطان/الحية، حيث أغرت الحية المرأة فأكلت وأطعمت زوجها فكانت السبب المباشر في خروج آدم من الجنة" (مناصرة، ٢٠٠٨، صفحة ٢٧) ، من هذا تتضح لنا الصورة التي تظهر بها الانثى في الديانات السماوية الثلاثة، فهذه الأخيرة وضعت فوارق بين الجنسين، وتعد الذكورة هي المكون الفحولي الظاهر، أما الأنوثة ماهي إلا مكمل لاحق ثانوي يصاحبه التشويه واللعنة منذ ولادتها، وهذا ما أتت به الديانة المسيحية إذ حصرت الانثى في أنها جسد مدنس وهي من أتت بالخطيئة إلى العالم، وهذه الثقافة المسيحية كان شعارها "الرجولة روح تتمشى في شخصية الرجل، والأنوثة حياة تملأ كيان المرأة " (مناصرة، ٢٠٠٨، صفحة ٢٨)بالنسبة للشريعة الإسلامية، فتستثنى من الديانات السماوية الأخرى، خاصة حول تعاملها مع الانثى ، إذ ان الإسلام لم يسلك مسار كل من اليهودية والمسيحية التي كانت تنظر للأنثى نظرة التحقير والإهانة، وتدفعها نحو الهاوية والذل والهوان، بل إن الإسلام أعز ، الانثى ورفع مقامتها في المجتمع العربي وأعلى من مكانتها وكراماتها الإنسانية " فالنساء في الإسلام شقائق الرجال وخير الناس خيرهم لأهله، فالمسلمة في طفولتها لها حق الرضاعة والرعاية واحسان التربية، وهي في ذلك قرة العين، وثمرة الفؤاد لوالديها واخوانها، واذا كبرت فهي المعززة والمكرمة" (عمر، ٢٠١٥، صفحة ٦) أي أن الدين الإسلامي أعطاها حقوقها الوجودية والإنسانية، ولم يضع فوارق بين الجنسين ، فإن الشريعة الإسلامية هي الدين السماوي الوحيد الذي سما وأعلى قدرها، أي على سبيل المثال الإسلام هو من وسع نطاق عمل الانثى، كالعمل في الدعوة إلى الدين وتعليم الرجال والعمل فيما يختص بأمور النساء مقارنة بالديانات الأخرى (المسيحية واليهودية) التي لم تجز ذلك "فلم تتأثر الديانة الإسلامية بالثقافات والحضارات السابقة عليها أو المعاصرة لها، والتي كان تحقير المرأة والحط من قدرها هو السمة المميزة لها، وذلك لأن الشريعة الإسلامية منزلة بوحي خالص من السماء وليست كالتوراة الحالية تاريخ لأساطير شعبية، أو كالإنجيل الحالي تاريخ لأفكار دينية مقتبسة من الثقافات والحضارات السابقة له " (أبو غصة، ٢٠٠٣، صفحة ٣٣٣)بالرغم من أن الدين الإسلامي دين فطرة أوصى بالأنثى وأعطاها كل حقوقها الطبيعية إلا أنه في الثقافة العربية التي تعتبر ذات منشأ ذكوري، تبخس حق الانثى كاملا وتدرجها في خانة أنها كينونة ثقافية مستلبة ومكون ضعيف وتابع لرجوليته، وهذا ما نجده في بعض المجتمعات العربية إذ ما زالت تسير على خطى ثابتة وتعد امتدادا على ما كان سائدا من قبل في الجاهلية، إذ تنتهك جسدها وتغتال ذاتيتها وهويتها من أجل ما يسمى بالعرف والعادات والتقاليد، وتتناسى ما أتى به الإسلام بأنها ليست متاعا يورث وأنه يجب المساواة بينها وبين الذكر في جميع الخصائص الإنسانية.

ثالثاً : بنية السلطة الأبوية.

عرفت المجتمعات البشرية على اختلاف ثقافتها نمط مركزي يحكم النظام العائلي لكل أسرة، وهذا النمط هو الذي يحتكر النفوذ والتصرف في حياة جميع الأفراد ومستقبلهم، ولا زال قائما إلى حد الآن إذ له فعالية في ضبط سلوكهم، وقد تم الاصطلاح على هذا النمط بـ(السلطة الأبوية)، إذ هو بنية اجتماعية وسيكولوجية تحكم العائلة والقبيلة والمجتمع، وهي علاقة تسلطية هرمية تعلم الأفراد الطاعة العمياء، وهي قائمة على التسلط والهيمنة خاصة على الانثى ، حيث يمثل الذكر القوة والسلطة، إذ هو المحور الذي تنتظم حوله العائلة وهو رب البيت وعموده، أما الانثى فتمثل الطاعة والخضوع.كما أن تسميتها أيضا بـ(السلطة البطريركية): " وهي التسمية التي تطلق الآن على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة وتهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها" (القريشي، ٢٠٠٨، صفحة ٣٩) ، إن النظام الأبوي يقوم على استبداد النظم ويتميز بالعدوانية وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية وقد منح للذكر السيطرة على الهوية الجنسية الأنثوية، إذ أن " هذا النظام الأبوي نظام معرفي في الثقافة الغربية يعني لسلطة (الأب/الرجل) في إدارة الأسرة أو المجتمع أو الكنيسة .... وهي سلطة مطلقة تمنح تحت مشروعية (دينية/ سماوية) ثم إقرار مجتمعي بها وبعد ذلك انعكست في الفكر الغربي منذ أرسطو حتى القرن العشرين في كل مجالات الفكر والثقافة، وكذلك في التشريعات والقضاء" (القريشي، ٢٠٠٨، صفحة ٦٥) ، أما في المجتمعات العربية، فالسلطة الابوية يعني بها " بنية ذكورية تعمل على بناء شخصية تابعة تميل إلى الخضوع للكبار والصغار للعائلة وكذلك للسلطة عبر تربية أبوية صارمة، تعلم الأفراد التلقين والخضوع والطاعة العمياء" (الحيدري، ٢٠١٩، صفحة ١١)

المبحث الثاني: ملامح الذكورية في النص المسرحي العالمي

تزخر الملاحم بالصور الرائعة منها (الحب، والكره، والصداقة، والبغض)، وغيرها من الامور الاخرى، فنلاحظ ملحمة (كالكامش) العريقة التي صورت لنا الانسان والإلهة وكيفية خلود الانسان، وكذلك صورت لنا القيم الاجتماعية والعاطفية السائدة آنذاك وكيفية اعطاء الانثى حق في هذه الملحمة، حيث كانت آلهة الحب وربة الحسن (عشتار)، تتمتع بالقوة والسلطة ولها رأي في كل شيء ، لكن تم توظيف الانثى في ملحمة بشكل يصورها بشخصية منحطة تغوي الذكر ، والذكر هنا الشخصية القوية والمتسلطة صاحب الحكمة والفطنة ، فتم توظيفها بشكل يبعث بنا ، بأن الحضارة البابلية تحترم الانثى بغدرتها الساحرة على إغواء الذكر لما تملكه من السحر الجسدي ، فتحقق الهيمنة بان الذكر هو الصادق و الفاهم والعارف من الانثى.ان ملحمة كالكامش تعطينا تصور يعكس الذكر على الانثى في الفكر البابلي القديم ، بان الذكر لدية القدرة على فرض هيبته على الانثى فهي تقدم نفسها بكل خنوع للذكر، مثل ما فعلت الهه الحب (عشتار)، عندما عاد (كالكامش) من غابة الارز بمصاحبة (انكيدو) وقتلهم لـ (خمبابا)، فتزين بالملابس الجميلة، ووضع تاجه على رأسه في هذه الحظة وقع نظر (عشتار) عليه فانبهرت بجماله وحسن هيبته ، فهنا بدأت (عشتار) في طلب يد (كالكامش) بنفسها للزواج فهذا خير دليل على ان الانثى عند البابليين تتمتع بهيمنة الذكر ،لكن (كالكامش) رفض ذلك الطلب وذكرها بعشاقها فغضبت منه وطلبت من ابيها (آنو)، إله السماء ان ينتقم لها فينزل الثور السماوي ليفتك بالوركاء واهلها (عثمان، ١٩٧٦، صفحة ١٢) قد يعطي هذا الدليل بان الذكر في الملحمة كالكامش لدية القدرة برفض الانثى التي يجد بأنها لا تنافس قدرته ومكانته من الناحية الجسمانية ، والفكرية ، والعقلية، لكونه يرى بأنها كيان ناقص حتى وان كانت ألهه كما حصل لـ (عشتار)وفي أسطورة (الياذة) لـ (هومروس) سبب الدمار الذي حصل فيها ليس لأسباب اقتصاديه، او سياسيه ،بل نتيجة راعي الغنم (باريس) الذي كان يرعى الغنم فوق جبل (ايدا) حيث التقى بثلاث ربات (افروديتي، اثيني، رهيرا)، اللاتي طلبن منه ان يحكم لهن ايهن احق بالتفاحة الذهبية التي تركتها لهن ربت النزاع (أريس) ،وكانت هذه التفاحة تذهب للجميلة منهن ، واثناء الحكم على من الاجمل بدأت "... (افروديتي) بإعطاء وعد لـ(باريس)، بأن تزوجه اجمل امرأه في العالم القديم، واغراه هذا الوعد فحكم بالتفاحة لها، ونصحته التوجه الى (اسبرطه) حيث تقيم هيليني زوجة منيلاوس ، شقيق اجاممنون وفي نفس الوقت اشعلت الربة حبا متأججا في قلب هيليني تجاه باريس في اثناء زيارته لزوجها ،بعد ذلك شجعتها الربة على الرحيل معه وترك بيت زوجها وابنها هيرموني " (خضرة، ١٩٧٩، صفحة ٦٨) ، يمكن القول بان (فروديتي) هي سبب غواية (باريس) وسرقه (هيليني) ،وهنا رسم هوميروس (الانثى) هي سبب دمار وخراب البلدان على الرغم من منزلتها العظيمة، الا انها سبب الإطاحة بالذكر واشعال فتيلة الحرب التي دامت لعشر سنوات كامله ، هذا ما يثبت بان الهيمنة الذكورية في الارث الثقافي للحضارة اليونانية القديمة كانت ترى بان الذكر هو يمتلك المكانة الاجتماعية ، وان الانثى هي مصيرها الخداع والتشويش الفكري لأي مجتمع من المجتمعات البشرية، فلهذا السبب جعلت الحضارة اليونانية مكانة الانثى مع الشيطان في المرتبة الثانية ، او في الحضيض من البشر ، فهذه الاسباب التي أعطت الدواعي بهيمنة الذكر عند الاسلاف أما (سوفوكلس) بين لنا في (الكترا) الانثى المنتقمة من قاتل ابيها وعاشق امها ، وكانت تحمل في داخلها هدف وهو الانتقام على الرغم من انها كانت لا تمتلك القوة والوسيلة للانتقام لكنها عملت على زرع الخوف والقلق في قلب (ايجست) ، ثم استطاعت من تنفيذ ذلك الهدف بمساعدة اخوها ، اذ وجدت هذه العدوانية لدى الانثى بشخصيه (الكترا) بشكل لافت للنظر ، فأنها تكون نتيجة استثارتها من قبل الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه ، فتخرج عن الكبت بوصف هذا الرد احد آليات الدفاع عن النفس ، او عن ترابط بهم بروابط مختلفة لعل قواها رابطه الدم (اجاممنون)، هذا الانتقام جاء نتيجة العدوانية التي تمتلكها (الكترا) في الانتقام من قاتل ابيها والشعور باللذة والهيبة الاجتماعية التي كانت مسلوبة منها (ملحم، ٢٠١٦، صفحة ١٩٧)، يفسر بان تحول بالذات لشخصية (الكترا) من شخصية انثوية الى شخصية ذكورية فاء ذلك من النظام الابوي الاجتماعي بان الذكر هو من يمتلك الحق في الانتقام فوجت نفسها لا تمتلك الى بعد تحول ذاتها بذات ذكوري كي تقدم السبب بمقتل ابها ، فان التحول بالذات الذكوري ليس احتكار الذكر ،فنجد انثى تحولها القولبة الاجتماعية والابوية الى ذكر كما حصل لشخصية (الكترا) في الملهاة قدمت لنا نصوص (ارستوفانيس) شكلا من اشكال ملامح الذكورية على الانثى في العديد من نصوصه الكوميدية، فان اشكال الذكورية نابعة من اشكال الفئة الاجتماعية والثقافية المتباينة كـ (السفسطائي)، فكانت ملامح الذكورية من خلال مطالبة الانثى بالتعويض عن حقوقها، فهذه المطالبة تثير المتعة والضحك والتسلية عند المتلقي، فكانت هذه نوع من انواع الاضطهاد الفكري والاجتماعي التي كانت تعاني منه الانثى في النص عند (ارستوفانيس)ففي مسرحية (برلمان النساء) بدأ الكاتب رأيه في اسلوب الاناث بصياغة الدستور لو انيط هذا الواجب بهن فصور النقائض الانسانية الخاصة بالانثى بين سلوك سليم والآخر معيب، فهذا يفسر بان السيطرة الذكورية للأنثى تطورت كاريكاتيريا ، الذي تتغلغل فيه الفواحش والغرابة لان النظرة المجتمعية للثقافة الاغريقية كانت نظرة ضعيفة مشينة يسودها التسلط الذكوري على الانثى، فنجد هذا متمثلا في شخصية (براكساجورا) باتخاذها قرارا سياسيا وخاصة فيما يتعلق بقضايا المصير في تنكرها بزي الذكور ، وتمثل رأيها في ان تحيا للتاريخ الذي يصنع لا للتاريخ الذي صنع، للحاضر لا للماضي، الحقيقة للأحياء لا للأموات.

(طرابيشي، ١٩٨٥، صفحة ٩٧)، فقد تباينت الافكار في ملامح الذكورية في نصوص (فانيس) الكوميدية على الرغم من عطائها مركزية في النص الدرامي لكن هذه الغاية منها اثارة الضحك نابعة من الفكر المهيمن من قبل المجتمع ذات النظرة الذكورية، التي كانت مؤثرة عند الكتاب الاربعة الذين قدموا الشخصية الانثوية التي تتعرض الى فرض هيمنة الذكر من خلال اظهارها بصفات رذيلة كالخيانة والخداع والمكر وغيرها، كل تلك الصفات هي جملة من النظرة الفكرية والثقافية النابعة من المجتمع الاحادي الذي مثل في الملامح الذكورية من الناحية التركيبية لكون الذكر هو القوي، والصادق، والقائد، وهو الاجدر بان يكون هو السيد والمتسلط على جميع مقدرات الانثى.قدم الارث الاغريقي كل الفنون الى الحضارة المجاورة له (الرومانية) فن المسرح وكان للآخر ان يشتق من المسرح الاغريقي دراما خاصة به تمتزج بين جملة من الوسائل، منها التسلية الشعبية الفضة في اللعب، فقدمت لنا هذه التسلية نماذج من الكتاب كـ (بلاوتس، سينكا)، فنجد ملامح الذكر في معالجة (بلاوتس) للشخصية الانثوية داخل المجتمع الروماني بصورة فكاهية ، وكان الكاتب يقدم شخصية الأنثى بأسلوب شاذ هزلي فهو يقول في احد نصوصه (نحن معشر النساء ثرثارات، وليس في الدنيا كلها امرأة خرساء، هل هنالك امرأة فاضلة على سطح الارض.؟ ابد! هنالك فقط امرأة اسوء من الاخرى). (فارجاس، بدون تاريخ، صفحة ٧٠) ، فهو بهذا القول يصف شكل الملامح الذكورية على جميع الاناث، بانها شخصيات ثرثارة ولا يوجد منها انثى نبيلة، فكانت هذه هي نقلا مما توارثته الحضارة الرومانية من افكار مكتسبة اجتماعيا وثقافيا ففي ظهور الديانة المسيحية كانت تعد الانثى جزءا مهما في الكثير من الديانات السماوية ، فكانت الانثى هي محض لتقييدها بمفهوم المقدس كون جسد الانثى شكل يمنح الذكر الاغراء الجسدي ، فخذت الديانة المسيحية من تقيد الانثى بكل تصرفاتها حتى في جسدها من أجل " تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها" (نيكول، ١٩٨٥، صفحة ١٤)، ومن هنا بدأت الكنيسة تعد نصوصاً مسرحية (تتوافق مع معتقداتها) وتقدمها الى الشعب ، وقد امتازت هذه النصوص بأنها ذات طابع ديني إذ كانت مأخوذة من قصص الكتاب المقدس ومنها قصة سيدنا آدم (ع) فهو يعد أول نص قدم على مذبح الكنيسة بعد عملية الانقطاع الطويلة ويتكون هذا النص من ثلاثة أجزاء، (الجزء الأول والذي يعد خاص بقصة آدم (ع)، والثاني خاص بقصة (هابيل وقابيل)، والثالث المتعلق بقصة (نبوءة اشيعا وظهور المسيح "ع") كانت كل تلك الاجزاء تقدم تلك الشخصيات لهذه النصوص شخصية نسائية لا يمكن للرجل تقديمها ، أما فيما يخص بحثنا فهو الجزء الأول وهو قصة آدم وحواء (عليهما السلام) ففيه إشارة الى شخصية نسائية وهي حواء (ع)، ففكرة هذه القصة تنصب في خروج كل من آدم وحواء (عليهما السلام) من الجنة بسبب غضب الإله، فبعد أن خلق الله آدم (ع)، ومن ثم خلق له حواء (ع) كزوجة ورفيقة في حياته، حذر الله جلّ وعلا كل من (آدم وحواء) – بعد ان ادخلهما الجنة – من الاقتراب من شجرة معينة ومنعهم من التناول من ثمارها، وقال لهم ان من يعصي اوامره يهلك، لكن ابليس استطاع ان يمارس تأثيره عليهما فوسوس لهما بأن يأكلا من هذه الشجرة المحرمة، فلما أكلا منها حدثت الكارثة وطردهما من الجنة وأنزلهما الى الأرض عقاباً لهما (جان فرابلية ، ١٩٨٩، صفحة ٧٢)اما صور الذكورية وتمثلاتها في نصوص (كورنيه) فكانت ناتجة من التحول في شخصيتها الانثوية الى الشخصية المنتقمة التي تتحول بأبعادها الانثوية الى البعد الذكور بالانتقام لنفسها من الاضطهاد المجتمعي النابع من المجتمع الذكوري، فنجد المؤلف" الذي كان له لدور البارز والمهم الذي تضطلع وتقوم به شخصية الانثى في اغلب مسرحياته من خلال اشراكها في سير الحدث الدرامي والتوتر الفعلي للمسرحية. ففي مسرحية (السيد) والتي تدور احداثها حول عواطف نبيلة تربط بين كل من (رودريج) و (شمين) اللذين يحب أحدهما للآخر. وفي احداث المسرحية يحدث خصام بين الحبيبين مما يدفعهما الى التحدي فيما بينهما. هنا يجسد لنا (كورنيه) شخصية (شمين) تلك الشخصية النسائية التي غدت محبة ومحبوبة وكيف عصفت بها الأحداث لتغدو أمراة تطالب بالثأر بكل قوة وإصرار من عزم على ان يكون الثأر هو النتيجة المبتغاة والتي لا يمكن التنازل أو غض الطرف عنها، لكن من اين تطلب الثأر..." (حمودة، بدون تاريخ، صفحة ٩)أما (جان راسين) فهو الآخر صور لنا صورة الذكورية شخصية الانثى في الكثير من مسرحياته ولكن هذه الشخصيات لم يكن لها دوراً مركزياً ومحورياً في المسرحية اذ اكتفى بإعطائها دور المشاركة في التوتر المسرحي وبالتالي كان لها دوراً مشاركاً في الحدث المسرحي. ولكن في مسرحية (اندروماك) وهي المأساة الحسنة التنظيم والتي تؤدي فيها الانثى دوراً رئيسياً في المسرحية فأن موضوعها جاء محاكاة لمسرحية (اندروهاك) لـ (يوريبدس) و (طروادیات) لـ (سينكا)، ونجد في مسرحية (اندروماك) والتي تحمل بطلتها نفس عنوان المسرحية ان بطلة المسرحية ونفسها تحمل كل عواطف ورقة الانثى ومدى الأمانة والحب لزوجها وسعيها لتخليد ذكرها. ولكن وفي ذات الوقت صور لنا الكاتب غريزة الأمومة الطاغية والتي تدفع بها الى تبني الأمانة من اجل انقاذ ابنها ومن ثم الانتحار فهو يصور لنا في الفصل الأول قدرتها على رفض الزواج من (بيرس) وتظهر في مشهد آخر ترددها ومن ثم قبولها وبعدها انتصارها ، وهذه الصفات التي تحلت بها (اندروماك) تصور لنا عبقرية (راسين) الفذة في تصوير الشخصية النسائية في مثل هذه الصور المختلفة. اذ استطاع ان يُبقي شخصية (اندروماك) كما كانت في التاريخ. زوجة امينة لزوجها واماً حنوناً لابنها. إلا ان الكاتب (راسين) جعل منها بطلة تقدس امانتها حتى الموت. فمن حيث هي ام تحرص على ان يبقى لزوجها وريث، ومن حيث هي زوجة تقرر

انقاذ امانتها بالموت ، كما انها اميرة اسيرة تحافظ على عنفوانها، وتراعي ظروف اسرها، فاذا هي في كل شيء، وتغتنم كل فرصة لمعالجة مأساتها معالجة فعّالة من غير تطرف (جان راسين، ١٩٧٥، الصفحات ٨-١٢)من ثم جاء العصر الاليزابيثي الذي ازدهر فيه المسرح ولعل من ابرز كتاب ذلك العصر هو الشاعر والكاتب الانكليزي (وليم شكسبير) يبين لنا صوره واضحه للأنثى من خلال اظهارها بشخصيه قويه ولها قوه مركزيه في سير العمل والاحداث المسرحية فكانت (ليدي ماكبث) هي المحرك الاساسي والدافع الرئيسي لـ (ماكبث) لقيامه بقتل الملك والاستيلاء على السلطة من اجل تحقيق حلمه وحلمها كذلك في السلطة واخذ السيادة من اصحابها بالقوة حتى لو تطلب ذلك القتل فكانت طموحاتها الغير مشروعه جعلتها تفعل ذلك ،وكذلك كانت تعاني من عدم الانجاب فهذا ولد لديها صراع نفسي وهذا نتج على تشجيع زوجها بالقيام بعدة جرائم حيث كانت " تخطط ان تجعل من زوجها اداة لطموحها من اجل قتل الملك " (زكي، ٢٠٠٥، صفحة ١٠٩) فرسم لنا (شكسبير) شخصية (ليدي مكبث) التي امتازت بالشر والقسوة وكانت تعمل كل شيء في سبيل الحصول على مبتغاها فكانت (ليدي مكبث) تحدث زوجها (مكبث) بصورة مستمره للحصول على العرش بأي وسيلة وكان (مكبث) منساق لكل مطالبها لأنه كان يحبها شديدا، ولكن (ليدي مكبث) استغلت هذا الحب الكبير من أجل التأثير على قرارات (مكبث) والحصول على ما تريد لقد جعل (شكسبير) " ليدي مكبث شخصية لا تتوانى عن ارتكاب الجرائم كما كانت شخصيتها حاسمة وجريئة، فهي قوية الشخصية، قوية الإرادة لا تعرف للخوف والوجل والتردد من معنى" (حاوي، ١٩٨٠، صفحة ٢٥٥) رسم (شكسبير) شخصية (ليدي مكبث) وكانت (العرافات الثلاث) مكملات لرسم شخصية (ليدي مكبث) حيث كانت (الليدي) هي شيطان (مكبث) التي كانت دائما تحثه على الوصول للعرش وتحقيق مطالبهم الغير شرعية بواسطة القتل وسفك الدماء أما الساحرات الثلاث فقد كانت تنبئ (مكبث) بحصوله على العرش وتسلمه التاج الملكي فهذا حقق الرغبة في نفس (مكبث) لقتل الملك (دنكن) وتحقيق نبوءة العرافات وتحقيق مآرب الزوجة " وحيث جمع المؤلف في وحدة متكاملة في أن تكون الساحرات امتدادا لشخصية الزوجة او بالعكس في اشباع قدراتها المتفوقة والفياضة في صنع عملية أجرامية تسد النقص وتفشيه في ذات الشخصية حيث أصبح قوة مسيطرة وفعالة في سلوك الشخصية" (حاوي، ١٩٨٠، صفحة ٢٥٦) فقد كانت (ليدي مكبث) في تصرفاتها وكأنها رجل من حيث تمتعها بالقوة والقسوه والحث على القتل، وكان عقم (ليدي مكبث) عامل أساسي في تحريك زوجها (مكبث) على القتل وخاصة عندما سمعت بأن الملك يجعل ابنه خليفة من بعده وهما لا يملكان أي طفل، فهذا حرك في داخل (ليدي مكبث) عامل القتل وسفك الدماء وكانت قبل قتل الملك لا تخاف شيئا وكانت تساعد (مكبث) على تدبير المكائد والقيام بالقتل حتى أنها دخلت معه الى غرفة الملك لقتله وساعدته في ذلك وكانت تحذره من الخوف او التراجع في القتل.أما في التيارات الحديثة لمسرحية نجد العديد من التمثلات الدرامية فلجأنا الى اختيار بعض النماذج ، فنجد تركيبة النص عند (جان بول سارتر) في مسرحية (الذباب) ، حول نقد الهيمنة التي نتجت من الاساطير ، فان موقفه من الآلهة ورجال الدين موقفٌ مغايرٌ لـ(أسخيلوس) في مسرحية (الكترا) ، إن (سارتر) جعل من شخصية (الكترا) رمزاً سياسياً يفوق مستوى الدين والآلهة علماً انه نقل أسماء الشخصيات من الأسطورة وأبقاها كما هي ، وفي اعتقاده ،انه لو اخترع شخصية من خياله لباءت بالفشل ، فهو بذلك (قنّع) المسرحية في إطار أسطوري ما اسماه (هيرمان نور ثروب فراي)بـ (استبدال الأدوات الفنية) (فراي، بدون تاريخ، صفحة ١١)كل ما سبق يفسر لنا بان الادب المسرحي النسوي كان ادبا ينقل ما تعني المرآة من اضطهاد من منظومة المجتمع التي يقودها الذكر فكل تلك النصوص تنحت تأصيل الى خطاب النسوي معاصر يحمل صفات تمثيلها داخل المجتمع الذكوري ، لم تكن الملامح النصوص نسوية نصوص نسوية خالصة بل هي كانت تحمل ملامح ذكورية في توصيف شخصية الذكر بكل كانت نصوص فيها ابعاد ذكورية خالصة .

مؤشرات الاطار النظري:

إن الرؤية الذكورية تفرض نفسها ولا تحتاج إلى الإعلان عنها في بنية الخطاب النسوي إن قوة النظام الذكورية تترعرع في بنية النص الابداعي فوجوده يستغني عن التبرير لذكرة في النص النسوي.إن البنية للنظام الاجتماعي الذكوري يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو الى المصادقة على التسلط الذكورية داخل كل خطاب ثقافي منتج من قبل المرآة.تتشكل في البنية المسرحية للنص النسوي مركزية ذكورية تزيح الانثى نحو الهامش فيعلوا صوته ويأخذ السلطة الكاملة داخل خطابها.ان بنية العادة والتقليد تتجاوز كل حدود (الذات) فتشكل ثوابت يبنى عليها العقد الاجتماعي وتكون عقد مقدس تلمح في بنية النص النسوي المسرحي.أن اعادة أنتاج السلطة من قبل المرآة يكون عائد الى البنية الذاتية (البيولوجية) للأنثى فتكرس الذكورية عليها وعلى نتاجاتها الابداعية المسرحية .

الذكورية خلقت ازمة في نفسية الانثى بأفكارها ،وفي سلوكها ، وواقعها ،وحياتها حتى تشوية ذاتيتها والمساس بهويتها ، فأعطت ملامح ذكورية في ذاتها الابداعي المسرحي.

ـ الفصل الثالث / إجراءات الدراسة

لقد قامت الباحثة بمحاولة جر جرد النصوص المسرحية للكاتبة العراقية (عواطف نعيم) المرحلة ما بين عامين (٢٠٠٥-٢٠١٠) وتوصلت إلى حصر (عدد من نصوصها المسرحية) وفق ما تمكن من الحصول عليه من معلومات ضمن هذه المرحلة الزمنية التي تم طبعها بشكل رسمي وكذلك النصوص التي تم اخراجها مسرحين في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي.

أولاً : مجتمع البحث.

حدد الباحثة منها النص المسرحي ، والتي غالباً ما تحتوي هذه على ابرز ملامح الذكورية في النص المسرحي ، والأكثر قرباً من موضوعة البحث والتي تخدم بالمحصلة مسار التحليل تحقيقاً لهدف البحث ، ضمّ مجتمع البحث خمس مسرحية للكاتبات بين عامي ٢٠٠٥ –٢٠١٠. وكما في الجدول رقم (١).

ت	المسرحية	المؤلف	سنة التأليف
١	نساء لوركا	عواطف نعيم	٢٠٠٥
٢	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	٢٠٠٦
٣	انا في الظلمة ابحث	عواطف نعيم	٢٠٠٧
٤	دائرة العشق البغدادية	عواطف نعيم	٢٠١٠

جدول رقم (١)

ثانيا– عينة البحث:

اختارت الباحثة نصو مسرحية (نساء لوركا) وبالطريقة القصدية كعينة للبحث

ثالثاً– منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

رابعاً– أداة البحث:

اعتمدت الباحثة في تحليل عينة البحث على مؤشرات الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية.

خامسا– تحليل العينة:

مسرحية: نساء لوركا

تتحدث المسرحية عن خمسة شخصيات نسوية وهن (برناردو ، أديال ، يرما ، العروس ، ماريانا) والتي استدعتهن الكاتبة من مسرحيات عالمية فكانت فكرة المسرحية بأن المرأة هي القالب الذي وضعت ونحتت منه مآسي شخصياتها بأن المرأة هي مرآة مكسورة من قبل قوة المجتمع وسلطة السياسة وابوية النظرة واحتقار الفكر لكيانها الشفاف والحساس، ففكرتها الجوهرية بأن المرأة هي مرآة لذات الذكر فلولاها لم يكن رونق تلك المرآة ساطعا.

تحليل النص:

ان بنية المنطوق الأدبي بصرف النظر عما إذا كانت الفكرة مطروقة أم لا، كانت محاولة الفنانة "عواطف نعيم" خطوة مهمة في الخروج من نمطية التأليف المسرحي باتجاه اختزال الموضوعات وخلق علاقات دلالية بين شخصيات درامية لها وجود تاريخي مفترض، ذلك أن وجودها الدرامي الفني المسبق قد صنع لها تاريخاً من خلال التداول، بمعنى آخر، أن الكتابة بهذه الطريقة هي عملية مناقلة تاريخية بين علاقات وصراعات لم تكن موجودة في السيرة الدرامية النمطية للشخصيات وقد استثمرت الكاتبة الخصوصيات الدرامية والدلالية للشخصيات النسائية بعدما قامت بانتزاعها من عوالمها الدرامية المتفرقة لتزج بها مجتمعة في عالم درامي جديد، وواقع الحال أن الشخصيات التي انتخبتها الكاتبة من مسرحيات الشاعر الإسباني "فيدريكو غارسيا لوركا" تلتقي في همها الوجودي الأنثوي وتتقاطع في دائرة الصراع الثنائي (الاستبداد / الحرية) فقضية المرأة في مستواها الإنساني قابلة للتأويل من الحسي إلى اللاحسي، من الغرائزي إلى الثقافي، من الحسي متمثلاً بقيم ومفاهيم (الحب، الأنوثة، الحرية) وقد اتسمت الشخصيات المختارة بكونها تحمل قلقاً أنثوياً يشكل دافعاً للتمرد والثورة، حيث تتحول حالة الكبت والقمع إلى طاقة ثائرة، وتتحول الحاجات العاطفية والجسدية إلى إشارات تحريضية ضد سلطة الاستبداد والتضحية من أجل الخلاص والحرية.لقد حاولت الكاتبة أن تستظهر قلق الشخصيات وترسم لكل منها مساراً للتمرد معتمدة على تحولات الصراع الدرامي من العاطفة إلى الجسد ومن الجسد إلى المفهوم، من الذات إلى الآخر ومن الآخر إلى المجموع، حيث شغلت مساحات متبادلة بين الشخصيات بتمظهرات فكرة الانتظار، أي انتظار الغائب / المخلص (الحبيب، الزوج، الابن، الأخ، الفارس،

المنقذ، الأمل) ثم تختزل ذلك بفكرة تطريز "علم الحرية" التي توصل الصراع إلى نقطة الاحتدام الحقيقي المفضي للذروة (القتل / الثورة) ثم تستدرك الكاتبة على النهاية التراجيدية لنصها بنهاية مفترضة هي عودة الاستبداد من داخل الثورة، وهذا الاستدراك (النهاية الثانية) على الرغم من واقعيتها النسبية إلا أنها كانت على مستوى التأويل تشكل عامل إحباط ونكوص لأية ثورة أو تحول، الأمر الذي لا ينسجم مع إسقاطه على الواقع العراقي الراهن.

اولا: ان الرؤية الذكورية تفرض نفسها ولا تحتاج الى اعلان عنها في بنية الخطاب النسوي المسرحي.هذا كان واضحا وجليا في بنية شخصية (لوركا) التي كانت هي موضع السيطرة والاستبداد الذي كان تفرضه تلك الشخصية على باقي الشخصيات الاخرى في هذا النص، فصناعة الشخصية الذكورية بأبعاد انثوية يحتاج الى تفسير تلك المحددات التي انتجت هذه الشخصية فقراءة الكاتبة (عواطف نعيم) القراءة التاريخية لشخصيات مسرحية للكاتب (لوركا) من ان تخلط نسيجا فكريا بين ازمنة وامكنة ومواقف خلقت ملامح وابعاد تجعل من هذه الانثى ملامح ذكورية خاضعة الى مقاسات وابعاد يمكن لنا ان نحددها بالعناصر الاتية:البنية الرمزية للشخصية الذكورية : ان العلامات الرمزية والدلالية التي افترضتها الكاتبة في شخصياتها من ان تخلق هيمنة رمزية على الشخصيات الاخرى فقراءة العوالم والمواقف التاريخية واعادة انتاجها دراميا يحتاج الى بنى رمزية توحي للموقف المراد معالجته.البنية الاجتماعية للشخصيات الذكورية: ان المجتمع هو صورة متماثلة لمواقف يتم طرحها من الافراد الذين يشكلون بنية المجتمع، فالمجتمع في هذا النص هو ليس المجتمع الذكوري في زمن او تاريخ الشخصيات بل هو زمن افتراضي او زمن مستقبلي او زمن آني، فزمن هذا النص قابل للتأويل لان صفات الشخصية للذكر تتطابق اجتماعيا في كل زمان ومكان.البنية العقائدية للشخصية الذكورية: ان العقيدة هي الايمان بالشيء واتباعه دون التفكير بوجوده او اسباب اتباعه، فالعقيدة عند هذه الكاتبة اعتقادها بأن الحب والعاطفة والحرية والسلام ، كل هذه المواقف نحتاج الى عقيدتنا بان نؤمن بها دون التفكير بـ لماذا نحب ولماذا نبحث عن الحرية، ولماذا نطمئن للسلام.كل هذه الصفات كانت هي صناعة من صناعات الكاتبة لكي تعطي صفات وملامح ذكورية بشخصياتها الدرامية التي طرحها او تم اقتباسها من شخصيات لنصوص مسرحية ، فصناعة ابعاد الشخصية الذكورية بشخصية انثوية دراميا يحتاج الى مسببات لظهورها بهذه المعالم لكي يعطيها الحق في تصرف تلك الافعال وتلك الصفات فأن الابعاد الذكورية لا يتم التصريح عنها بشكل رسمي بل يتم من خلال الخطاب ذو بنية مركزية دقيقة تجعل منه خطابا تفرضه الكاتبة دون الاشهار عنه.

ثانيا: ان قوة النظام الذكوري ترعرعت في بنية النص الابداعي فوجودها يستغني التبرير الذكر في النص النسوي, فان تعامل الكاتبة مع جزئية مهمة من جزئيات الحياة وهي الحرية ، كيف ومتى واين؟ هذه التساؤلات هي جوهر خطاب الكاتبة فتقول كيف نحقق حرية للمرأة في دوامة الافتراضات للأنظمة الذكورية التي ترعرعت في بنية الخطاب الاجتماعي والتاريخي والثقافي والابداعي، فالذكر هو مركز السلطة والقدرة على تحكم في ارادة الانثى من تحقيق ذاتها من ان تشكل لنفسها خطابا يتبنى موقفها في هذه الزحمة من الخطابات الثقافية وما بعدها ، فـ (كيف) هي جوهر البحث المستديم طيلة تلك الفترة وكذلك في الفترة المعاصرة، فكيف حصولنا على الحرية هو كان منطلق لخطاب المبدعة او الناشطة او الكاتبة و المثقفة و المفكرة في العالم حول كيفية حصول هذه الذات النسوية من ان تحقق مصيرا خاصا بها، فتحديد المصير داخل هذه المنظومة الكلية ذات قواعد واسس تأسست من خلال النظم البيولوجية والنظم الفكرية الاسطورية والموروث الحضاري والاجتماعي والديني والابوي، بأن الذكر هو مركز الكيفية التي يجب عليه ان تكون المرأة ما عليه.

ـ الفصل الرابع

أولا: النتائج ومناقشتها.

ان هذا النص هو تركيب بين بنى مجتمعية ودينية وابوية انتجت لنا ملامح ذكورية تركبت بانسجام بشخصية (خديجة) فأنتجتا لنا نصا فيه تركيب ملامح ذكورية .

ان شخصية المرأة مزجت بين بنيتين ذاتيتين (بنية ذكر) و (بنية انثى) فأخذت تجانس بتلك الشخصية من خلال لعب الادوار فكانت هذه الشخصية تاخذ شكلا ذكوريا بجسد وبزي وبنبرة وبقوة الفعل الناتج من الاثر الخارجي الذي انتجه الذكر كالحرمان الاجتماعي.

ان انزياح الهوية الانثوية كان ناتجا من البنية الاجتماعية للنظام الذكوري الذي تكرس بأفعال الابوية التي مثلت غياب الذكر كغياب الاب وغياب الاخ وغياب الزوج كان نتاجا لإنتاج شخصية لعبتا خضوع الانثى الى الذكورية في ذلك البيت العبودي .

تشكلت البنية المسرحية للذكر مركزا وازاحة الانثى نحو الهامش فكانت ذاتية الذكر الغائب هي مركز النص وانطلقت منها هوامش الذات الانثوية لكون الذكر هو مصدر استقرار ومصير الشخصية فهذا المجتمع العرقي .

اخذت بنية العادة والتقليد مركزا لذات شخصية الانثى فكانت تلك العادات تؤثر في تكوين صورة من صور للنظام الاجتماعي على الانثى ففي هذا النص نجد ان شخصية الانثى تركبت افعالها بجملة من التابوهات الاجتماعية الذي اثر على افعالها و قابليتها بالانسجام مع الاخر .

ثانيا: الاستنتاجات.

كانت صور الذكورية في المجتمعات القديمة قد تشكلت على جملة من الاعراف التي بنيت اثارها على المجتمعات اللاحقة فالحضارات القديمة قدمت مفهوم الانثى مقترن بالسحر والخيال والمكر والخداع نتجت هذه الرؤية لنا اثرا اسطوريا في الحضارة العراقية و الحضارة اليونانية والمصرية اخذت الانثى مركزا في بعض الاساطير الاغريقية كأسطورة الالياذة وهيرموس التي كانت الانثى شخصية شبه اله او اله كون القدرة الحسية التي تمتلكها الانثى من عنصر جذب جنسي للذكر جعلها مصدرا للغواء فهذا البعد انتج لنا بأن شخصية الانثى في العرف الثقافي والحضاري للحضارة الاغريقية بأنها عنصر ثاني ليس رئيسيا في ادارة شؤون الدولة كالرجل .قد اعطت الحضارة بلاد الرافدين اهمية مركزية للانثى فجعل لها بالقانون حق الميراث والتحكم بثروتها كالذكر وكذلك لها الاحقية في الكثير من المواقف داخل نظام الحكم في حضارة بلاد الرافدين .ان الاراء الفكرية التي جاءت من الثالثوث الفلسفي الاغريقي حول قضية الانثى واثرها داخل المجتمع فنجد اغلب ارائهم كانت تحط من مستوى الانثى داخل الكيان الاجتماعي وكان نتاجا لذلك بأن الكتاب الثلاث الاغريق كانوا صورة مهينة للشخصية الانثى داخل النص المسرحي . ان النص المسرحي في فترة العصور الوسطى كان يخضع شخصية الانثى الى جملة من الصور الكوميدية التي تثير الضحك والسخرية لشخصيتها لكونها جسدا بيولوجيا ضعيفا قد يثير هذا الضعف السخرية كشخصيات العجوز والاهبل والانثى نازعات الصدور التي برزت في المسرح الروماني الذي اساسا لهذه الظاهرة .امتاز المسرح في فترة الكنسية بظهور الانثى بقوالب اخطت لها قوالب من الاعراف الالهيه بمحتوى مقدس فأصبح جسد الانثى شكلا مدنسا يحتاج الى قيم وافكار تحدد بعد هذا الجسد وتركيبه مما ادى الى تحديد وتحجيم جسد الانثى في المسرح الكنائسي لكونه عورة في المعتقد الديني المسيحي فلذلك كانت تؤدي الشخصيات الانثوية من الراهبات داخل الكنيسة .ففي المسرح الارسطي كانت الذكورية ناتجة عن افعال سياسية وفكرية تناهض رغبات الذاتية فشخصية عطيل هي نتاج سياسي لسلطة الرغبة غير المشروعة التي جاءت بطموحه المليئة بكثير من الشك فما تم فعله هو نتاج لذاته الشرقية .اما في المسرح الملحمي فكانت شكل الذكورية شكلا سياسيا وفكريا نابعا من الاسس الماركسية التي قدمت الايد العاملة المنتجة داخل المجتمع التي تكون مركزا الى النظام الاجتماعي فكانت الانثى العاملة هي اداة انتاجية حسب المرجع الفكري للكاتب برشت ففي المسرح الحديث والمعاصر كان البحث عن العبث الوجودي للذات الانسانية التي تجسدت في اغلب نصوص العبث عند صموئيل بكيت ويوجين يونيسكو فكانت الدواعي الذكورية لم تكن دواعي ظاهرة بل هي جملة من الرموز الناتجة عن الذكر على شخصية الانثى .

ثالثا: التوصيات.

ضرورة الاهتمام كتابة الأعمال المسرحية النسوية ، وذلك من اجل التوصل الى نصوص مسرحية متخصصة بالمرأة .

ضرورة توسعة وتعميق دور المرأة على المساحة الفنية الدرامية للنص العراقي ، وتعريفها بدورها التاريخي والثقافي بمختلف العصور وذلك بالإفادة من قراءة نصوص وملاحم حضارات وادي الرافدين.

قائمة المراجع

١. ا.م جونلترات جوثار جان فرابلية . (١٩٨٩). المسرح الديني في العصور الوسطى (المجلد الطبعة الاولى). (محمد القصاص، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد ، المؤسسة المصرية ، مطبعة المعرفة.

٢. ابراهيم احمد ملحم. (٢٠١٦). الانوثة في الادب (النظرية والتطبيق) (المجلد الطبعة الاولى). الاردن: عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع.

٣. إبراهيم الحيدري. (الاربعاء أكتوبر, ٢٠١٩). الهيمنة الذكورية في المجتمع والسلطة. (شبكة الاقتصاديين العراقين، المحرر) بغداد، العراق.

٤. ابراهيم حمادة . (١٩٧١). معجم المصطلحات المسرحية (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: دار الشعب.

٥. ابسن هنريك. (٢٠٠٧). مسرحية بيت الدمية. (كامل يوسف، المترجمون) بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

٦. ابن منظور. (١٩٩٥). لسان العرب (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: دار الصادر.

٧. احمد زكي. (٢٠٠٥). اتجاهات المسرح المعاصر. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

٨. أسخليوس. (١٩٩٦). حاملات القرابين (المجلد الطبعة الاولى). (عبد الرحمن بدوي، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٩. أسعد صالح الشملان. (أكتوبر, ٢٠١٨). الهيمنة (دراسة في تحولات المفهوم). الدراسات(المجلد التاسع عشر ، العدد الرابع).

١٠. افلاطون. (١٩٩٤). الجمهورية (المجلد الطبعة الثانية). (شوقي داود تمراز، المترجمون) بيروت: الاهلية للنشر.

١١.الاردیس نیکول. (١٩٨٥). المسرحية العالمية (المجلد الجزء الاول). (عثمان نوية، المترجمون) القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
١٢.ألين دامويند. (١٩٩٧). هدم المحاكاة(مقالات في النظرية النسوية والمسرح). (محمد الجندي، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلسالاعلى للاثار.
١٣.ايليا حاوي. (١٩٨٠). شكسبير والمسرح الاليزبيثي (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: دار الكتاب اللبناني للنشر والطباعة.
١٤.بيير اجيه توشا. (١٩٧١). المسرح و قلق البشر (المجلد الطبعة الاولى). (سامية احمد، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
١٥.بيير بورديو . (٢٠٠٩). الهيمنة الذكورية (المجلد الطبعة الاولى). (سلمان قعفراني، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
١٦.توفيق ابو علي الزيدي. (١٩٨٨). أثر اللسانيات في النقد العربي (المجلد الطبعة الاولى). تونس: الدار العربية للكتاب.
١٧.توماس جروتر. (١٩٩٧). نظرية الانواع البنيوية والسيميائية (المجلد الطبعة الاولى). (كاظم سعد الدين، المترجمون) بيروت: دار البنانية للطباعة والنشر.
١٨.جان راسين. (١٩٦٨). مسرحياة راسين (بايزيد ، ميتريدات ، ايفيجيني) (المجلد المجلد الثالث). (بسيم محروم وآخرون، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.
١٩.جان راسين. (١٩٧٥). مسرحية اندروماك (المجلد الطبعة الاولى). (اديب اسحاق، المترجمون) بيروت: مطبعة فاركو.
٢٠.جمانة طه. (٢٠٠٤). المرأة العربية من منظور الدين والواقع . دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٢١.جميل صليبا. (١٩٧٦). المعجم الفلسفي (المجلد الطبعة الولى). بيروت: مكتبة الاداب.
٢٢.جودمان ليزابيث. (٢٠٠١). نصوص من المسرح النسائي. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: مطبعة المجلسالاعلى للاثار.
٢٣.جورج طرابيشي. (١٩٨٥). رمزية المرأة في الرواية العربية (المجلد الطبعة الثانية). بيروت: دار الطليعة.
٢٤.جوردون مارشال. (٢٠٠٠). موسوعة علم الاجتماع (المجلد الطبعة الاولى). (احمد ياید واخرون، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
٢٥.حسين مناصرة. (٢٠٠٨). الاردن: عالم الكتاب الحديث.
٢٦.حسين مناصرة. (٢٠١٢). مقاربات بالسرد (المجلد الطبعة الاولى). تونس: عالم الكتاب الحديث للنشر.
٢٧.حلمي عبد الواحد خضرة. (١٩٧٩). خصائص التشكيل الفني في الياذة هوميروس. الكويت: مجلة عالم المعرفة.
٢٨.خالد شهبار. (٢٠١٨). سجال سوسيو أنثروبولوجي حول مساهمة النساء في أعادة انتاج السيطرة الذكورية.
٢٩.خالدة سعيد. (١٩٩٠). المرأة ، التحرر، الابداع (المجلد الطبعة الاولى). دار البضاء: نشر الفنك.
٣٠.خليل بن احمد الفراهيدي. (١٩٨١). العين. بغداد: دار الرشيد للنشر.
٣١.دليلة شارب مطاير. (٢٠١٠). الفضاء المنزلي والعمل. الجزائر: جامعة وهران.
٣٢.روبرت هولب. (اكتوبر, ١٩٩٢). في نظرية الاستقبال النصية واستجابة القارى. (ترجمة : رعد عبد لجليل جواد، المحرر) مجلة الاقلام.
٣٣.رياض القريشي. (٢٠٠٨). النسوية قراعة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب (المجلد الطبعة الاولى). اليمن: دار حضر موت.
٣٤.ريكور بول. (١٩٨٣). النص والتأويل (المجلد الطبعة الأولى). (منصف عبد الحق، المترجمون) بيروت: دار العرب للفكر العالمي للطباعة والنشر.
٣٥.زكي علي السيد أبو غصة. (٢٠٠٣). المراة في اليهودية والمسيحية والاسلام (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: دار الوفاء.
٣٦.زهور إكرام. (٢٠٠٤). السرد النسائي العربي "مقاربة في المفهوم والخطاب (المجلد الطبعة الاولى). الدار البضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.
٣٧.سالم البهنساوي. (١٩٨٦). مكانه المرأة بين الاسلام والقوانين العلمية (المجلد الطبعة الاولى). الكويت: دار العلم.
٣٨.سيمون دي بفوار. (١٩٦٧). الجنس الاخر. بيروت: بدون نشر.
٣٩.صلاح عبد الغني محمد. (١٩٨٠). الحقوق العامة للمرأة (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: مكتبة الدر العربية.
٤٠.صلاح فضل. (١٩٩٦). بلاغة الخطاب وعلم النص (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون والشركة العالمية للنشر.

٤١. عبد الباسط محمد حسن. (٢٠٠٦). مكانة المرأة في التشريع الاسلامي (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: مركز دراسات المرأة والتنمية جامعة الازهر.

٤٢. عبد الفتاح أمام. (١٩٦٦). افلاطون والمرأة . بدون بلد: مكتبة مدبولي.

٤٣. عبد الله الغذامي. (٢٠٠٦). المرأة واللغة (المجلد الطبعة الثالثة). بيروت: المركز الثقافي العربي.

٤٤. عبد الملك مرتاض. (١٩٩٠). ثلاثة مفاهيم نقدية . بيروت: د.ن.

٤٥. عصمت الدين كركر . (١٩٨٦). المرأة من خلال الآيات القرآنية (المجلد الطبعة الثانية). تونس: الشركة التونسية للتوزيع.

٤٦. عفان بشير عباس عمر. (٢٠١٥). المرأة في الديانات السماوية والعصور المختلفة. المرأة والسلم الاهلي، طرابلس .

٤٧. علي عثمان. (١٩٧٥). بيروت: دار التضامن.

٤٨. علي عثمان. (١٩٧٦). بيروت: دار التضامن للطباعة والنشر والتوزيع.

٤٩. علي واخرون ابن هادية. (١٩٧٩). معجم العربي. تونس: الشركة التونسية للتوزيع.

٥٠. فائز ترحيني. (١٩٨٨). الدراما ومذاهب الادب (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٥١. ك.هوال ليندزي. (١٩٧١). نظريات الشخصية (المجلد الطبعة الاولى). (فرج احمد فرج وأخرون، المترجمون) القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر.

٥٢. لويس انايومس سينكا. (١٩٧٨). مسرحية هرقل فوق جبل اوتيا سلسلة من المسرح العالمي (المجلد الطبعة الاولى). (احمد عثمان، المترجمون) الكويت: وزارة الاعلام.

٥٣. لويس فارجاس. (بدون تاريخ). المرشد الى فن المسرح (المجلد الطبعة الاولى). (احمد سلامة، المترجمون) القاهرة: مطبعة آفاق عربية.

٥٤. مجمع اللغة العربية. (١٩٨٩). المعجم الوجيز (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: مجمع اللغة العربية.

٥٥. محمد عباس ، وشيماء حسين طاهر حنتوش. (أكتوبر, ٢٠١٤). شخصية المرأة في نصوص ابسن ولوركا (دراسة مقارنة). مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية.

٥٦. محمد مكرم ابن منظور. (١٩٧٠). معجم لسان العرب. بيروت: دار لسان العرب.

٥٧. محمد حمودة. (بدون تاريخ). مذاهب وشخصيات (من اعلام المسرح العالمي) (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

٥٨. مروة خليل. (٢٠٢٠). مفهوم الهيمنة في نظريات العلاقات الدولية (المجلد الطبعة الاولى). الاسكندرية: مركز الدراسات الاقتصادية والعلوم السياسية.

٥٩. منيرة كروان. (٢٠٠٥). المرأة في اثينا (الواقع والقانون) (المجلد الطبعة الاولى). القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الامريكية.

٦٠. هشام شرابي. (١٩٩٣). النظام الابوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي (المجلد الطبعة الثاني). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٦١. هليجا كرفت. (٢٠٠٦). كاتبات المسرحفي المانيا ومسرح الآخر. (فوزية حسن، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للاثار.

٦٢. هيرمان نورثروب فراي. (بدون تاريخ). في النقد والادب (الادب والاسطورة) (المجلد الطبعة الاولى). (عبد الحميد ابراهيم شحة، المترجمون) القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

٦٣. وهبة مجدي. (١٩٨٩). معجم المصطلحات العربية في اللغة والاداب (المجلد الطبعة الاولى). بيروت: مكتبة الاداب.

هوامش البحث

[١] **القسم، الكلية، الجامعة، المدينة، الدولة.** author@institute.xxx

[٢] **القسم، الكلية، الجامعة، المدينة، الدولة.** author@institute.xxx